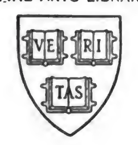
Rembrandt und wir

Carl Neumann,
Universität Kiel


VE
RI
TAS





Rembrandt und Wir

Rede bei der Rembrandtfeier der Königlichen Christian-Albrechts-Universität zu Kiel gehalten von

Carl Neumann

Berlin & Stuttgart
W. Spemann 1906

Rembrandt und Wir

Rede bei der Rembrandtfeier der
Königlichen Christian-Albrechts-
Universität zu Kiel gehalten von

Carl Neumann

Berlin und Stuttgart
W. Spemann 1906

Große Männer, die einer Nation geschenkt sind, erscheinen uns als Idealpersönlichkeiten, in denen das, was sich in den Vielen als Eigenschaft und Willensrichtung andeutet, was als Ansatz und gleichsam als Wunsch auftritt, nunmehr gesammelt und gesteigert, als Erfüllung, uns entgegenkommt. Und so wirken sie als lebendige Kräfte in unser Dasein herüber, Gemüt und Charakter durch ihre Energien, durch ihr Werk gestaltend und umgestaltend.

Goethe hat den „gebildeten" Deutschen geschaffen; aus dem rohen Block von Philisterium und Barbarei hat er das köstliche Erz der gebildeten Persönlichkeit herausgeschmolzen und herausgeschliffen.

Dann aber kam ein anderer, der den nationalen Deutschen geschaffen hat. Ueber den Kult und die Pflege der Einzelpersönlichkeit wies er uns zu dem Ganzen unseres Volkstums hinüber; er hat uns den politischen Ehrgeiz eingepflanzt, ohne den — man mag sagen, was man will — keine wurzelhafte Kultur möglich ist.

Und so erscheinen unsere großen Männer als die wahren Künstler, die mit lebendigem Schöpferodem an dem bildsamen Thon der Volksgenossen gestalten und immer höheren Gehalt, immer ausdrucksvollere Form schaffen. Kunst ist Tat.

Dies gilt auch für die, die der Sprachgebrauch Künstler in einem engeren Sinn nennt, für die, denen es wie jenen anderen Großen gegeben ist:

„Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt,“

in dieses Chaos Gestalt zu bringen, Anschaulichkeit, Klarheit. Die Künstler formen den Stoff der Welt zu Bildern; ihre Bilder sind es, ihre Augen, mit denen wir die Welt sehen und verstehen. Was uns die Künstler geben, ist ein uns wohltätiger Vorstellungs- und Anschauungszwang, der uns bindet, ist mit einem Wort: Stil. Stil ist das wichtigste Erkennungszeichen einer Kultur. Es ist das, was allen Lebensäußerungen einer Kultur den unverkennbaren Stempel innerer Zusammengehörigkeit und Einheit aufprägt.

Ein Volk, ein Zeitalter, hat sich dann ganz ausgesprochen, wenn derselbe Stil das Leben und die Kunst beherrscht. Und nun ist es das Los der bildenden Kunst, ihre Vorzugs- und Ausnahmestellung, daß ihre Werke dauern und den Zerfall von Kulturen und staatlichen Gemeinschaften überleben. Damit wird für das Urteil der Nachwelt unwillkürlich Kunst zu einem Maßstab der gestaltenden Kräfte einer Kultur. Die unmittelbare Gegenwart, die sie behauptet, macht sie zum Hauptzeugen für

das, was Menschen gekonnt und was Menschen gewollt haben. Die bildende Kunst übt einen großen, fast zu großen Einfluß auf das Urteil der Nachwelt, und deshalb trägt sie eine ungeheuere Verantwortung.

Wir feiern heute den dreihundertsten Geburtstag Rembrandts und wir bekennen uns zu ihm. Es ist der größte bildende Künstler, den der germanische Norden hervorgebracht hat. Mitten in dem Aufbau einer neuen, einer deutschen Kultur begriffen, wie wir sind, wenden wir uns fragend an ihn, ob er für uns zeugen, ob er uns Eideshelfer sein wolle. Es ist, als fühlten wir, daß die Zukunft uns und unsere künstlerische Gestaltungsfähigkeit an ihm messen, uns mit ihm vergleichen würde, und wir müssen wünschen, dereinst nicht zu schlecht zu bestehen, nicht als zu leicht befunden zu werden. Rembrandts Werk steht vor uns als eine Tat zugleich und als eine Predigt. Dieses sein Werk drängt uns, unser Gewissen zu erforschen und zu fragen, was ist uns seine Kunst? Stehen wir ihr nahe oder fern? und was haben wir für eine Kunst? Mit dieser Frage ist nicht die Kunst der Künstler gemeint, die Kunst der Ausstellungen, sondern gemeint ist die Kunst, die wir, das Publikum, haben, die Kunst, die in unseren Wohnungen gepflegt wird.

Der Deutsche, der in seinem Haus Kunst pflegt, ist nicht künstlerisch, sondern kunstgeschichtlich erzogen. Er weiß von Phidias und Praxiteles, von Raphael und Michelangelo und von den Modernen. Man hat ihm beigebracht, daß, wenn im Lauf des Weltengangs Reiche und Kulturen vergehen, die Kunst, die ihnen einst ent-

sprossen, etwas Unbedingtes, Ewiges und vielleicht Klassisches sei. Und so umgibt sich der Deutsche mit vielerlei Klassizität; was an Kunst von Japan über Griechenland und Italien bis Paris gewachsen ist, stellt und hängt er sich bewundernd vor die Augen. Er lebt in einem kunstgeschichtlichen Museum.

Der Museumsmensch, eine moderne Blüte, hat auch eine Formel für diese Toleranz gefunden. Er hat den Kunstwerken die Inhalte ausgeweidet und schlürft lediglich die Hülle ihrer Form; er nennt das Qualität. Er hat sich gewöhnt, zu vergessen, daß ein Zeusbild oder eine Venus Götter waren, an die die Griechen glaubten, und sieht in ihnen einen schönen männlichen Mann mit mächtiger Stirn und wallendem Bart oder ein schönes Frauenbild, und vor einer Madonna bedenkt er nicht, daß sie ein an bestimmte dogmatische Voraussetzungen gebundener Gegenstand religiösen Kultes ist, und bewundert in ihr ein allgemein Menschliches und Mütterliches. Der Unterschied zwischen Heidentum und Christentum ist dem Museumsmenschen aus dem Gefühl gekommen, und die Madonnen hat er vor lauter Problem der Form konfessionslos gemacht.

Der Begriff und die Würdigung der Qualität als des technisch Meistermäßigen und Vollendeten ist das Mittel geworden, um die heidnische Antike und Japan mit dem katholischen Italiener und mit dem protestantischen Holländer auf einen Nenner zu bringen. Die verschiedenen Gefühlsweisen und Inhalte auszuschalten, hat man sich einer These bedient, der manche Künstler und fast alle Kenner huldigen, daß nämlich das Künstlerische in der

Kunst nur das Wie und nicht das Was sei. Es ist geradezu als die Grenzlinie des Sachverständigen gegen den Laien angesprochen worden, daß der Laie am Gegenständlichen klebe, dagegen der Kenner nur Form und Qualität schätze. Nach dieser Auffassung ist alles Gegenständliche und Inhaltliche nur Gelegenheit und Veranlassung für den Künstler, sein Können zu erweisen, und in der Tat, wenn man nur Formwerte in der Kunst gelten läßt, so wird es gleichgültig, ob die Linien, Farben und Lichter zu einer Heiligenfigur auf Goldgrund oder zu einem dunklen Baum, der gegen den strahlenden Abendhimmel steht, zusammenwachsen; die technisch-virtuose Leistung wird dann alles, und es ist für unser „Kunst"-interesse nicht der geringste Unterschied, ob wir eine Rembrandtsche Radierung der Grablegung Christi oder eine chinesische Porzellantasse mit ihrem feinen Dekor genießen.

Es gibt Künstler, die so denken, weil sie wenig oder gar keine tiefere Erfindungskraft besitzen und nur im geschmackvollen Kombinieren von Formwerten leben, und es gibt Kenner, die die Künstler in solchen Fragen mißverstehen. Denn daß alle Künstler so dächten und notwendig so denken müßten, widerstreitet der Wahrheit. Tatsache ist nur dieses: Künstler reden fast immer von den Schwierigkeiten des Gestaltens und fast nie von den Sachen und Inhalten; das „Metier" des Technischen und Handwerklichen scheint sie ausschließlich zu beschäftigen. Hieraus kann für Nichtkünstler die irreführende Täuschung entstehen, als gebe es im Schaffenden keinen anderen Antrieb und Faktor als die reine Form. Die Wahrheit ist,

daß die Empfindung für Sache und Stoff in der Phantasie des Schaffenden ein halbbewußtes Schlummerdasein lebt, daß die Zeitpunkte stofflicher Konzeption und formaler Ausgestaltung und Geburt oft dermaßen weit auseinanderliegen, daß das Gefühl für das Nahliegende das für das Entfernte verdrängt. Aber eines ist eigentlich nie ohne das andere, so unklar das Bewußtsein des Künstlers darüber sein kann. Nur eine veräußerlichte und maniergewordene Form löst sich von Stoff und Gegenstand. Die geistig belebte und innerlich gefühlte Form haftet am Stoff und empfängt von ihm ihren entscheidenden Ausdruck.

Es ist nicht anders. Wer Kunst verstehen will, muß in sich die Fähigkeit spüren, die ungeheueren Geburtsschmerzen der Formgestaltung mitzuerleben. Aber ein folgenschwerer Irrtum ist es, zu glauben, daß in Werken wie Michelangelos Sibyllen und Propheten, in Dürers Melancholie oder in Goethes Faust das Kunstwerk im Formproblem beschlossen sei. Formprobleme zu genießen und zu analysieren, ist sicher eine anziehende Beschäftigung; aber die Kunst als Genußmittel des Aestheten ist nicht die ganze Kunst. Die Kultur des Auges und der Sinne, so unumgänglich für Hervorbringen und für Genießen der Kunst, genügt doch nicht ihrem Tiefgang, und die Weltwirkung von Goethes Faust spottet aller formalen Analysen und Bedenken, über die sich die Philologen die Köpfe zerbrechen.

Ich nehme ein Beispiel aus der modernen Literatur und absichtlich ein bescheideneres. Alle haben wir ein Dichtwerk gelesen über einen niedersächsischen Bauernsohn,

der, von schweren Schicksalen gebeugt und immer wieder niedergedrückt, doch nicht zerbricht, sondern das lautere Gold seiner Seele immer klarer herausläutert. Da steht er vor uns, breitspurig, umweht von der Luft von Marsch, Moor und Heide, und stützt den schweren Kopf in die Hände. Es ist ein ernstes Buch, das von ihm erzählt, kein bloß unterhaltendes Lesefutter; das technisch Künstlerische ist sicher nicht seine starke Seite; jeder Anfänger kann die Schwächen im Stil, in der Erfindung, in der Verknüpfung der Handlung bemerken. Dieser Jörn Uhl hat dennoch das Gepräge eines Kunstwerkes, und sein Gedanken- und Gefühlsgehalt würde ohne die dichterische Form nicht den großen Eindruck hervorgebracht haben, der sich in der Zahl der Auflagen ausspricht. Keinesfalls kann aber der Grund des Erfolgs von Jörn Uhl in seinen Formvorzügen gefunden werden, worin ihm wohl zwanzig andere Romane überlegen sind, sondern an diesem Kunstwerk hat den Hauptanteil der Wirkung, was sein Autor zu sagen hatte. Daß der Dichter etwas auf dem Herzen hatte und dies aussprach, das danken ihm die Leser; denn sie haben auch allerhand auf dem Herzen und sehnen sich nach dem befreienden Wort; an dem aber, der bloß geschickt und formgewandt ist, aber nichts zu sagen und zu künden hat, gehen sie vorüber.

Dieses Symptom könnte die nachdenklich machen, die meinen, die Kunst sei für die Kunst da und für die wenigen. Eine gesunde Kunst lebt vom Atem der allgemeinen Gedanken und Empfindungen, von denen das Leben lebt, und gibt dem unklar wogenden Sehnen die Klarheit der Form.

Unser Kunstgeschmack ist nicht gesund, und wenn wir erst an die Frage rührten, ob Rembrandt im Begriff sei, den künstlerischen Deutschen zu schaffen, so wie Goethe den gebildeten Deutschen und der alte Kaiser und Fürst Bismarck den Typus des politischen Deutschen geschaffen haben, so wagen wir kaum, heute schon an den Aufgang von Rembrandts Gestirn im Sinn einer Wirkung ins Große und Weite zu glauben. Denn man kann weder mit einer Kunstauffassung, die bloß Problem der Form sieht, Rembrandt beikommen und ihn erschöpfen, noch kann eine Neugier, die bloß nach dem Gegenständlichen fragt, Rembrandts künstlerische Höhe erreichen. Am wenigsten ist aber der herben Willensenergie und Selbstgewißheit Rembrandts die Schlaffheit und spielerische Feinschmeckerei des modernen Museumsmenschen gewachsen.

Das ist der Kreis, in dem sich heute unser Kunstgeschmack bewegt.

In diesem Kreis können wir schwer zu Rembrandt kommen. Rembrandt ist noch zu groß für uns.

Dennoch, auch wenn wir uns nicht zu seiner Ganzheit erheben können, vielleicht können wir ihn zu uns herunterbitten. Wir brauchen ihn, wir können ihn nicht in der fernen Stille des Ruhmeshimmels thronen lassen, wir müssen ihn auf seinem hohen Postament uns erreichbar machen, daß er Kraft bewähre und Leben werde in unserem Leben. Seine Kunst muß anders zu uns sprechen als die der sogenannten „Klassiker der Kunst“. Denn sie ist verschieden von den anderen und steht uns näher. Was heißt es aber: Dieser steht uns näher und jene ferner? Wo-

rin besteht diese Verschiedenheit Rembrandts von der anderen, von der alten Kunst?

❧ ❧ ❧

Wenn die Poeten etwas Schwieriges begannen, riefen sie die Muse an. Die Prediger bitten den heiligen Geist. Wir wollen mit einem Bild ferner, fremder Landschaft beginnen.

In Taormina in Sizilien ragen auf Bergeshöhe die Trümmer eines antiken Theaters. Geborsten ist die Szene; mühsam halten sich die Tore aufrecht, durch deren mittleres der König in der antiken Tragödie die Bühne zu betreten pflegte; geborsten sind die Sitzstufen der Zuschauer. Geblieben aber ist der Zauber der südlichen Landschaft. Durch die Toröffnungen der Bühne schweift der Blick auf das tiefliegende blaue Meer und auf den Aetna. Frei zeigt dieser königliche Berg seinen ganzen Umriß, ohne daß andere Gebirge ihn überschneiden oder seinen Fuß verdecken; mit dem schneegekrönten Haupt ragt er in die Himmelsbläue; langsam und gleichmäßig senkt er sich nach beiden Seiten, dem Giebelfeld eines versunkenen Riesentempels vergleichbar. Unvergeßlich ist, vom Zuschauerraum des Theaters von Taormina den Aetna bei Sonnenaufgang zu genießen.

Eine Wolkenhaube umlagert seinen Gipfel. Dann verwandelt sie sich von Augenblick zu Augenblick. Sie löst sich, senkt sich, zerflattert und wechselt ihre Farbe von weißgrau zu rosa, von rosa zu rot. Jetzt schießen die ersten Strahlen der Sonne hervor und treffen die erglühende Spitze des Berges, die sich nun frei in den lichten

Aether hebt. Darunter aber schwebt in rosigen Flocken und Ballen, was erst dichtes Gewölk gewesen, und legt sich wie ein Band von Rubinen um den Hals des Berges; dann bewegt es sich wieder, wie im Tanz, und umkreist die Aetnaspitze gleich einem Reigen seliger Götter.

Geblendet wendet sich das Auge von diesem Schauspiel und heftet sich an die Ruine des antiken Theaters, die seinen Rahmen bildet, und es kam mir seltsam und plötzlich, wie eben in einem Kontrast die Spannung eines hochgestimmten Augenblickes sich lösen will, die Vorstellung, wie Hamlet, der Dänenprinz, auf dieser Szene stehen möchte, umflutet von der Glorie der Morgenfrühe, auf dem Grund des blauen Meeres.

Warum ist Hamlet auf dieser Szene unter freiem Himmel und in dieser Sonne unmöglich?

Warum paßt Oedipus hierher und Philoktet, aber kein Hamlet?

Die Gestalten der antiken Kunst folgen in ihrem Handeln elementaren Regungen; ihre Leidenschaften und ihre Gutartigkeit treten heraus, so wie der Sturm übers Meer fährt oder wie die Sonne scheint. Die Helden des Homer und der Tragödie weinen und schreien, sie lügen und betrügen. Bescheidenheit, das ganze umständliche Denken und Empfinden, dieses um die Ecke herumsehen moderner Wesen kennen sie nicht; von all den Hemmungen, denen der moderne Mensch untertan ist, wissen sie nicht. Sie sind Heiden, und deshalb stehen sie gut in der freien Natur. Denn die Natur, sie ist auch eine große Heidin.

Wenn Hamlet angesichts des Meeres auftritt, so lagert Mitternacht auf der Terrasse von Helsingör; die Geister kommen, es ist kalt, und das Meer brüllt, und dann steht Hamlet auf dem Kirchhof und stellt Betrachtungen über die Vergänglichkeit an. Alles, was in Jahrhunderten die christliche Erziehung der Menschheit hinzugebracht hat, die Skrupulosität des Gewissens, des Gedankens Vormacht und seine Blässe, der ungeheuere Reichtum einer umgestalteten Empfindungswelt, hier tritt es uns entgegen. Hamlet ist nicht einfach umrissen, klar in Licht und Schatten wie ein Held des Altertums, sondern in Helldunkel getaucht, und seine Gestalt spielt in tausend Lichtern und Dunkelheiten. Es sind Abgründe in seiner Seele, und vieles ist, was nur geahnt und geraten werden kann. Er steht nicht im Licht des freien Himmels, sondern auf vibrierend dunklem Grund.

Der antike Mensch ist für die Oeffentlichkeit erzogen und er geht darin auf. Der moderne Mensch, und wenn er sich noch so viel am öffentlichen Leben beteiligt, ja sich den Umständen nach ganz dafür auszugeben scheint, geht nicht darin auf; er ist und bleibt ein privater Mensch, er hat wie ein Asyl eine Welt in sich, aus der ihm seine Freuden und auch seine Leiden sprießen, unabhängig von der sogenannten Welt; mit den Wurzeln seines Daseins haftet er in Tiefen des persönlichen Lebens, in die kein Strahl von außen dringt, der mit dem Licht der Bewußtheit die schlummernden Kräfte schwächen könnte.

Wie sollte dieses in seiner ganzen Verankerung grundverschiedene Leben des antiken und des modernen Menschen ohne Einfluß geblieben sein auf die bildende Kunst?

Eine der eigentümlichsten motivischen Neuheiten in der holländischen Malerei sind Darstellungen von genrehaften Einzelfiguren in der Abgeschlossenheit des Zimmers. Durch große Fensterscheiben scheint die Sonne herein. Ein paar Möbel stehen in dem Zimmer, und eine Frau sitzt auf einem Stuhl, uns abgekehrt, und liest ein Buch. Sie hat Hausschuhe an; daneben auf dem Boden sieht man die Ausgehschuhe mit den hohen Stöckelabsätzen stehen. Die Frau hat Besorgungen oder einen Besuch gemacht; wie sie zu Hause ist, macht sie es sich bequem, nimmt das Buch und vertieft sich. Es ist ganz still in dem Raum; die Sonne macht keinen Lärm; ihr Licht fällt breit auf die Wand und strahlt auf den Fußboden weiter. Eine Katze schleicht an einer Truhe her und reibt sich den Pelz. Dies ist, was die Engländer sweet home nennen, eine Stimmung einsamer Stille, gemischt mit Sonnenstrahlen und der Behaglichkeit einer zusagenden Beschäftigung.

Gern habe ich als das typische Beispiel soeben ein Bild von Peter de Hoogh beschrieben; die Rembrandtsche Radierung von dem an das Fenster gelehnten und lesenden Jan Six wäre das berühmtere Beispiel.

Das Gefühl, eine Häuslichkeit zu haben, nicht auf die Gasse und die Piazza verwiesen zu sein, ist die Voraussetzung des nordischen, des modernen Empfindens und Kunstempfindens. Wir wollen nicht Stubenhocker sein, aber doch sind wir alle mit unserem besten Teil in Stuben und in der beglückenden Enge geschlossener Räume groß geworden, so wie das Samenkorn in dunkelen Tiefen wächst. Auch unsere Kunst wurzelt hier. Die

italieniſche Renaiſſancekunſt wie die Antike haben einen ganz anderen Urſprung, ganz andere Abſicht. Sie gehören der Oeffentlichkeit, es ſind Monumentalkünſte. So iſt die Architektur, ſo iſt die Malerei, ſo iſt ſogar die Bildnismalerei. Selbſt das Porträt, die Darſtellung der in ſich ſelbſt ruhenden Einzelperſönlichkeit, kann ihre Herkunft von dem monumentalen, auf Entfernung berechneten Wandbild, dem Fresko, nicht verleugnen. Genau wie die berühmte Sophoklesſtatue des Lateran, bei der alles in die ſchöne Haltung, den edelen Anſtand, in die Poſe, gelegt iſt, der gegenüber irgend ein Innenleben keinen Ausdruck findet, genau ſo iſt die italieniſche Bildniskunſt auf die Gewohnheit ihrer Modelle, geſehen zu werden, vornehm und vorteilhaft zu erſcheinen, abgeſtimmt. Was ihr fehlt, das ſind die abgründlichen ſeeliſchen Perſpektiven, die die moderne Welt aufgetan hat, indem ſie das Individuum als Mikrokosmos in einen Kosmos von grenzenloſem Wünſchen und begrenzendem Entſagen, von Schuld und Reue, von Glück im Unglück, von fauſtiſchem Sehnen hineinſtellt. Dieſe moderne Perſönlichkeit iſt es, die Rembrandts Bildniſſe uns enthüllen. Seine Porträts, nicht die frühen, aber die ſpäten, gleichen ihren Brüdern in der Dichtung, Hamlet, Macbeth, Lear. Es ſind Helldunkelgeſchöpfe.

In der Kaſſeler Gemäldeſammlung iſt ein ſolches Bildnis, Nikolas Bruyningh genannt. Man weiß nichts Genaues, wie die dargeſtellte Perſon im Leben war; es iſt auch nicht wichtig. Denn die Bildnischaraktere des ſpäten Rembrandt ſind reine Dichtungen, eben wie die Shakeſpeareſchen auch. Und nun ſieht man auf ganz ver-

dunkeltem Grund ein vorgeneigtes jugendliches Gesicht, hell beleuchtet, mit blonden Locken, die wirr in die Stirn und bis auf die Schultern fallen. Es ist, als ob aus dem Dunkel, aus unbekannten Fernen, eine Stimme uns anriefe, eine Seele durch weite Räume zu uns spräche, zu unserer Seele. Das Gesicht ist, wie gesagt, jugendlich, aber etwas mager und abgezehrt; die Augen sind mit dunkelen Rändern unterstrichen; die Haare ungeordnet, das Hemd vorn aufgenestelt, eine Art Rekonvaleszentenneglige; aber etwas Sinnlichkeit auf den Lippen und in den Augen ein geheimnisvoller Glanz. Was ist das für ein Geist, wer ist der Mensch, der zu dem Gesicht gehört? Er hat sich eben in dem Sessel, in dem er sitzt, bewegt; irgend eine Empfindung, ein Gedanke muß ihn gelockt haben. Wie um zu spüren, zu folgen, zu horchen, hat sich die Figur ganz nach einer Seite übergelegt und zusammengeschoben. Aufstehen hat er nicht können oder mögen; es ist so etwas von Hilflosigkeit, von Passivität in diesem Körper, der an der Stuhllehne hängen geblieben ist, indes die Gedanken weiter eilen, einer Fährte folgen. Der Mund ist leis geöffnet, als schmecke er etwas; die Augen haften an einer Vision; aber ein Nichtkönnen, ein Kontrast von Verlangen, Sichsehnen und von Resignation und lächelnder Einsicht spielt um diese Züge. Andere mögen den Roman dieses Bruyningh anders deuten; denn in der Unendlichkeit der Perspektive liegt der Reiz, und so kann man mit diesem Bildnis so wenig fertig werden wie mit Hamlet oder Mignon oder Faust.

Aber eines ist ganz gewiß. Dies **ist** das moderne Porträt, das kein griechischer Meißel und kein Renaissance-

pinsel ähnlich gefühlt und geleistet hat. In aller Sinnlichkeit und Greifbarkeit der Form ein Uebersinnliches und mit Händen nicht Abtastbares, eine unendlich komplizierte Empfindungswelt; kein Ton darin ohne Obertöne, keine Fläche ohne ein Geheimnis von Tiefen und Untiefen. Jede Form von höchster Beweglichkeit, als wolle sie sich vor unseren Augen auflösen und neu sich ballen.

Das ist nun das Eine. Angesichts der ungeheueren Bereicherung der Empfindungswerte in der modernen Welt, ihrer Klang- und Tönkraft, das entsprechend verfeinerte Organ, diesen neuen Reichtum aufzunehmen. Für die Kunst kann solches Neuland erst dann als gewonnen gelten, wenn sich ihre Ausdrucksmittel angemessen vermehren, wenn ihre Technik mitkommt. Der Teil von Rembrandts Kunst, den wir hiermit meinen, ist vielleicht der bestbekannte. Jeder bringt das Wort Helldunkel zugleich mit Rembrandt auf die Lippen. Es ist sein hochgesteigertes Vermögen, durch Abstufungen des Lichtes einen Raum in allen seinen Schichten deutlich und fühlbar zu machen. Und weiter — denn in der Wirkung verstärkter Raumillusion sind die Eigenschaften des Rembrandtschen Helldunkels nicht erschöpft — wird daraus ein Mittel, in den sich verdunkelnden Grund beleuchtete und gefärbte Gegenstände und Figuren so weich einzubetten, daß eine Fülle neuer Harmonien damit entdeckt werden. Schließlich wird bei einer sehr subjektiven Vorliebe für Dämmerung und Dunkel und einer fast unglaublichen Erweiterung der in solch lichtschwacher Umgebung ermöglichten Licht- und Farbenwahrnehmbarkeit der Kontrast

starker und stärkster Beleuchtungen als ein Akzent von noch kaum dagewesener Mächtigkeit ausgenützt.

Diese Dinge sind, wie gesagt, überall am eingehendsten behandelt worden; auch enthalten sie für die Frage der Modernität Rembrandts, die uns beschäftigt, weniger Entscheidendes. Jede Subjektivität — und die Dunkelmanier Rembrandts ist eine solche — bezeichnet zugleich eine Schranke. Dagegen ist es nicht überflüssig, von der Rembrandtfarbe ein Wort zu sagen, weil über diesen Punkt Mißverständnisse bestehen.

Um die Frage schneller deutlich zu machen, gehen wir vom Kontrast aus. Die Südländer lieben, sich bunt zu kleiden. Schwarzes Haar, lebhafter pigmentierte Gesichts- und Körperfarbe erlauben und fordern starke Farben im Kostüm. Rot, gelb, blau, orange in Verbindung mit braunem Teint und schwarzen Augen und Haaren, alle diese Farben setzen laut und scharf ein wie der Rhythmus von Kastagnetten. Die Malerei des Südens läuft der Hauptsache nach in diesen Gleisen, und die alte Kunst unseres Nordens bevorzugt nicht minder Starkfarbigkeit, Schönfarbigkeit. Kommt man von dieser Kunst zu Rembrandt, so ist seine Malerei zunächst wie stimmlos und tot. Man meint, der Mann wisse gar nicht, was Farbe sei, und aus dieser Ueberraschung ist das Urteil entstanden, er sei ein Lichtmaler, aber kein Farbenmaler, und es sei wie in den Radierungen des Meisters nur in den Tonabstufungen von Hell und Dunkel das Leben seiner Kunst.

Rembrandts Farbensinn ist ungewöhnlich und von höchst feiner Empfindlichkeit. Wer Bildnisse malt wie den Bruyningh in Kassel und seine Sonde so tief in das

Verborgene und Geheime der Seele senkt, darf auch für die Beurteilung seiner Farbe seinen besonderen Maßstab fordern. Einen Hamlet zieht man nicht wie einen Kolibri an. Es geht uns mit Farbenharmonien nicht anders als es uns mit den musikalischen Harmonien ergangen ist. Ein Publikum, das an die leichtfaßliche Harmonik und Melodik der italienischen Oper gewöhnt war, begriff zunächst von den Intervallen und der Klangphantasie der Musik Richard Wagners nichts. Auch das Auge akkommodiert sich nur allmählich. Blendende Sonnenuntergangsfarben, ein knallblaues Meer, Häuser, die rot und gelb angestrichen sind, dies zu sehen, bedarf es wahrhaftig keiner feinen Nerven. Aber die zarten Töne unserer, im linearen Aufbau so oft schwächer gegliederten nordischen Landschaft, ihre Dämmer- und Nebelfarben, dafür wie für die Rembrandtfarbe muß ein normalerweise grober Sinn erst erzogen und gebildet werden. Was wir Rembrandt danken sollten, ist die außerordentliche Bereicherung unseres Farbeaufnahmevermögens, die Differenzierung unseres Farbensinnes. Er hat neben den ganzen Tönen auch die dazwischen liegenden bis auf die feinsten Schwebungen gefaßt und zu Harmonien von ungeahnten Akkorden vereinigt. Ist es nicht eine wertvolle Verfeinerung unserer Sinne, daß sie nicht nur den Goldfasan oder Pfau oder Kakadu, sondern auch den Brustflaum eines Rebhuhns in seinem Spiel zwischen silbergrau, braun und rötlich als farbig schön empfinden? In diesem Sinn sind die großen Künstler Mehrer des Reichs der Schönheit, und nichts wäre törichter, als Schönheit dogmatisch abgrenzen und beschränken zu wollen.

Man sagt, Schönheit sei das Wesen der Kunst; jede neue Kunst müsse sich durch neue Schönheit legitimieren, den alten Besitzstand erhalten, neuen hinzugewinnen. Ist das so, und wäre Rembrandt der moderne Heros, so können wir der Kernfrage nicht ausweichen: wie verhält sich Rembrandts Kunst zur Schönheit?

Die geläufige Auffassung betrachtet Schönheit als eine Sache des Universalis consensus, als etwas längst Gefundenes und Feststehendes. Schönheit im Sinn der Antike und der italienischen Hochrenaissance gilt ihr als Schönheit überhaupt, jede Abweichung von dieser „ewigen" Schönheit als Ketzerei, Geschmacklosigkeit, Sünde. Von diesem Standpunkt wird Rembrandt der Schönheitssinn abgesprochen, weil er die Kunst nicht mit Gebilden antikisierender oder raphaelischer Schönheit, nicht mit Werken wie Tizians Flora oder Irdische und himmlische Liebe bereichert habe. Rembrandt möge andere große Eigenschaften besitzen; aber hier sei ein Mangel und eine Lücke; nach dieser Seite sei seine Kunst stumm, und für die, die in der Kunst vor allem anderen Schönheit suchen, sei bei ihm nichts zu finden. In der Tat fehlen für das bezeichnete Schönheitsideal in Rembrandts Werken die Beispiele. Er hat die Antike und die Meister der italienischen Hochrenaissance gekannt und Nachbildungen genug nach ihren Werken selbst besessen, aber etwas wie ein griechisches Profil, etwas wie die knidische oder mediceische Venus, oder wie das stolzprächtige Portamento der Italiener

suchen wir in seinen eigenen Werken vergebens. Zweifellos hätte er, wenn er gewollt, so gut wie jeder Akademieschüler nach dem antiken Gipskopf eine regelmäßige Schönheit machen können; aber er hat das nicht nachahmen **wollen**, weil er anders empfand, weil jenes Ideal nicht das seine war, weil es ihm nicht gefiel. Ja es scheint, als habe er zeitweise das genaue Gegenteil gesucht. In seinen Werken zieht eine Menge von Alter und Gebrechen, Enterbte, Bettler und Kranke, Not und Häßlichkeit an uns vorüber. Es wäre nun um Rembrandts Modernität übel bestellt, wenn sie lediglich die Mode der „Armeleutemalerei" vorweggenommen hätte und nichts weiter. Worin liegt der Sinn seiner Kunst?

Wenn wir fragen, warum im Leben und in einer gewissen Kunst das Schöne uns anzieht, so ist die Antwort diese. Das Schöne, immer in dem altgewohnten Sprachgebrauch verstanden, erhöht unsere sinnliche Lebensenergie; es hat die Macht, unseren Puls zu beflügeln und zu steigern, Stockendes flüssig zu machen. Dagegen Häßlichkeit, Gebrechen, Krankheit ist ein Anblick, der uns lähmt und unsere Lebensenergie herabsetzt.

Dies ist wahr, aber es ist bloß wahr für die Welt der Körper und der Sinne. Ueber diese Welt aber greift die Kunst hinaus, sie appelliert durch die Sinne hindurch an ganz andere Sphären unseres Erlebens. Die Künstler, die bloß die Sinne umschmeicheln, sie verzichten auf das Ganze der Kunst. Selbst aus dem Kunstkreis der halbheidnischen Hochrenaissance Italiens tönt eine Stimme zu uns, freilich die ihres höchsten Genius, warnend:

Verflucht, wer verblendet die Schönheit nieder zu den Sinnen reißt!

Diese Warnung war notwendig, aber vergeblich. Die italienische Renaissance ist auf die Dauer der Gefahr nicht entgangen, die Innerlichkeitswerte preiszugeben und zu veräußerlichen. Die Folgen dieses Bankerotts liegen klar zu tage. Je trivialer das Beispiel, das wir dafür wählen, um so deutlicher.

Jeder kennt Kaulbachs Goethe-Illustrationen und sein Gretchen vor der Mater dolorosa.

Ach neige, Du Schmerzenreiche . . Wir sehen ein Mädchen vor dem Bild der heiligen Jungfrau die Hände ringen. In anmutiger Haltung liegt sie auf den Knien; die Arme zu einer Schönheitslinie zusammengeschlungen, der Kopf gekrönt mit schönem Haar und fliegenden Zöpfen. Es hätte darauf ankommen können, in dieser Szene die Verzweiflung und Zerknirschung einer Tiefgebeugten darzustellen; aber nein. Das Publikum, so war die Rechnung, will gefällige Linien, ein gutgewachsenes Mädchen mit hübschen Armen und Zöpfen. Die Sache und die eigentliche Aufgabe ist dieser Berechnung gegenüber nur Vorwand. Genau so dachte schon die Renaissance, wenn sie eine büßende Magdalene oder eine Susanne zum Vorwand nahm, ein schönes Frauenzimmer zu malen. Niemand hat etwas gegen schöne Damen; sie sind ein herrliches Objekt der Kunst. Wogegen aber vom Standpunkt der Kunst alles einzuwenden ist, das ist die Unehrlichkeit, die den Gegenstand zum Vorwand herabdrückt und ihn unterschlägt.

Es gibt Maler genug, die, ob sie eine Beerdigung oder ein Brandunglück, eine Hinrichtung oder einen Ballsaal malen, ihr Hauptbestreben allemal darauf richten, mög-

lichst hübsche Modelle zu gewinnen, weil sie sich sagen, „man" sieht das gern, einerlei, was die Sache im übrigen vorstellt.

Ob im Einzelfall die Kunst als Kunst gut oder schwach ist, macht hier nur einen Gradunterschied. Zu diesen krassen Beispielen modischer Unkunst führt von der italienischen Renaissance her über die Akademie eine schnurgerade Linie.

Das Publikum ist durch diese falsche Schönheitskunst so verdorben, daß es unsere alten Muttergottesbilder sieht und nicht begreift, warum die alten deutschen Künstler sie nicht schöner gemacht haben. Man hält das für einen Defekt, ein Nichtkönnen. Wie tief ist der Kunstverstand unseres Publikums unter diesen alten Künstlern! Wenn sie den Ausdruck der Mütterlichkeit und Mutterliebe gefunden hatten, so fragten sie nichts darnach, dieser Empfindung den Reiz äußerer Schönheit hinzuzutun. Sie würden, soweit sie das ihnen wesentlich erscheinende gegeben hatten, die weitere Zutat als eine Koketterie mit dem Publikum, als eine Spekulation auf dessen unkünstlerische Instinkte empfunden haben, als etwas, das von der Sache ablenkt und die Kunstwirkung schädigt. Wenn Rembrandt alte und gebrechliche Menschen malt — und er hat sie mit offenbarer Vorliebe gemalt —, so mochte für seine Empfindung das sinnlich Gefällige dem Ausdruck reichen geistigen und seelischen Lebens schädlich sein. Vielleicht erschien ihm für die künstlerische Darstellung seelischer Werte Alter und Häßlichkeit als ein geeigneteres Vehikel denn glatte Jugend und reizende Schönheit. Aehnlich hat Michelangelo in seinen Propheten und Sibyllen aus Alter und Häßlichkeit die höchste Geistigkeit gezogen.

Soll man nun sagen, dies sei eine Alternative, es gebe eine Körperkunst der Schönheit und eine Seelenkunst der Häßlichkeit? oder Rembrandt habe das Häßliche in Schönheitswerte umgewandelt? Dies würde unsere wahre Meinung nicht sein. Vielmehr handelt es sich in Rembrandts Kunst um ein Höheres, worin jene scheinbaren Gegensätze aufgelöst sind, um ein Jenseits von Schön und Häßlich, als seien diese Bezeichnungen Elemente, ja Schlacken eines Diesseits, aus dem seine Kunst in feurigem Sehnen hinwegstrebt.

Diese seine Kunst hat Rembrandt nicht mit auf die Welt gebracht und noch weniger in ihr vorgefunden; er hat sie in langem Kampfe sich und uns erobert; er hat sie sich selbst abgewonnen; denn als junger Mensch von etwas dickem Geblüt war er in die Dinge der äußerlichen Schönheit, in ihr glänzendes Fell, in schöne Kleider und Edelgestein verliebt, und diese Liebe hat ihn — das ist ungeheuer wichtig für das Verstehen seiner Kunst — sein Leben lang nie verlassen; nur hat sie immer größeren Tiefblick gewonnen und ist zu einer Kraft geworden, die die Wirklichkeit verklärt und das Vergängliche zum Gleichnis des Ewigen gemacht hat. Und so ist er — wer will sagen, nach welchen Erfahrungen und Leiden — Seher einer tiefinnerlichen Welt geworden, ihr Dolmetscher und mystischer Verkünder.

Wie er das Göttliche geahnt und dargestellt hat, läßt uns erfassen, daß es keinen größeren Unterschied zwischen ihm und den Alten gibt als den auf dem Boden der religiösen Kunst.

Auf dem Gebiet letzter und höchster Ahnungen und Aufschwünge des menschlichen Geistes, auf dem der Religion, wird es am klarsten, warum Rembrandt neue Kunst bedeutet, und so vieles vor ihm und vieles nach ihm alte Kunst.

Wie hat die Antike ihre Götter gebildet und sie in der plastischen Kunst verkörpert?

Der Pessimismus der antiken Lebensauffassung, der so ergreifend aus den Chorgesängen der Sophokleischen Tragödie zu uns spricht, die Einsicht in die Vergeblichkeit des Wollens, die Angst vor dem Neid der Götter, die Disharmonie der Welt, die Goethe in diesem Sinne mit einer Glocke verglichen hat, die einen Sprung habe und keinen reinen Klang erzeugen könne, das Sehnen aus all dem Halben und Trüben hat als unvergleichliches Lichtbild eine Götterwelt geboren, die von jenen Mängeln frei ist. Die Götter sind ideale Abbilder der irdischen Menschen; sie haben körperliche Persönlichkeit und körperliche Bedürfnisse; sie essen Ambrosia, trinken Nektar und schlürfen Opferdüfte; sie lieben, sie sind eifersüchtig, und an Ehebrüchen ist kein Mangel; Neigung und Abneigung waltet unter ihnen. Aber zweierlei haben sie vor den Menschen voraus: sie besitzen Macht, wirkliche Macht, was Menschen selten auf die Dauer haben, und sie genießen ewige Jugend, was die Menschen nicht haben.

Diese Traumwelt eines idealisierten irdischen Menschendaseins hat durch die bildende Kunst Dauergestalt empfangen. Der Traum, wie das wäre, wenn der Mensch leicht leben könnte wie ein Gott, wenn er ewig jung und kräftig bliebe, dieses naiv sinnliche Begehren, fast

ohne jeden ethischen Kern, dieser Traum hat Gestalt gewonnen in der antiken Kunst, und welche Gestalt! Eine Menschenwelt, aus der durch fortschreitende Abstraktion uns schmeichelnde Steigerung die „Fehler" des Individuellen hinwegkorrigiert sind im Sinne dessen, was man seit dieser Kunst, seit der Antike, Schönheit nennt. Die Göttinnen ohne breitgewordene Hüften, ohne Fettansatz; keine kurzen Beine, keine Falten und Runzeln. Wie einmal eine Italienreisende vor der mediceischen Venus in Florenz drastisch gesagt haben soll: der sieht man es an, daß sie nie Dienstbotenärger gehabt hat! Und ebenso die Göttergestalten, nicht zerdrückt vom Alltag, geplagt von Sorgen um das tägliche Brot, um die soziale Stellung und den Ehrenpunkt des Reserveoffiziers, nicht aufgeregt durch die Schwankungen des Kursblattes, noch verärgert durch einen Chef: sondern frei, unabhängig und königlich. Das ist das Aristokratentum und die Majestät der alten Götter, daß sie oben stehen, daß das gemeine Dasein sie nicht mit Schmutz und Sorge anrührt; wie eine privilegierte Klasse, wie die Grandseigneurs des Ancien régime sind sie aus der Not und dem Alltag herausgehoben, frei nicht nur in Gelüsten und Wünschen, sondern auch in Genuß und Macht. Welcher, auch der moderne Mensch, hätte nicht einmal Anwandlungen von Neid auf diese Götter gespürt, nicht gewünscht, den Donnerkeil des Zeus in die Hand zu bekommen, den Pfeil des Apoll oder den Anmutsgürtel der Venus? Der Zauber dieser Kunst wirkt fortdauernd auf das, was bis heute an Heidentum, an „altem Adam", in uns allen „unerlöst" geblieben ist. Einmal in der Welt ist dieser Jugendtraum

eines wesentlich sinnlich angelegten Volkes, dem körperliche Jugendkraft und Schönheit als höchste Werte erschienen, zu Ende geträumt worden; einmal ist das brennend leidenschaftliche Gefühl solcher Werte in eine Kunst von höchster ästhetischer Vollendung umgesetzt worden.

Wir sind gewöhnt, diese Gestaltenwelt in Museen, d. h. lediglich als Kunst, zu betrachten. Ich untersuche hier nicht, wie diese seltsame Gewöhnung auf unsere Aesthetik gewirkt hat. Genug, das alte Christentum empfand anders. Es sah in diesem Statuenvolk die religiösen Idole des Heidentums, es sah in ihrer Schönheit und Vornehmheit die Verherrlichung und Verklärung und also die Verführung der Körperwelt. Diesen Zauber und diesen Stolz mußte das Christentum brechen, um seiner religiösen Auffassung Raum zu schaffen. Mit der alten Religion wurde die alte Kunst von ihren Piedestalen gestürzt und von den Altären entfernt. Darnach hat das Mittelalter eine christliche Kunst entwickelt, die in der ungeheueren Schöpfung der Gotik als ihrem reinsten und höchsten Erzeugnis gipfelt. Die katholische Kunst hat darin mit den sinnlichen Mitteln, über die die bildende Kunst allein verfügt, den Supranaturalismus des christlichen Geistes, die Vision und Ahnung des Nichtsinnlichen ermöglicht und eine der größten, wenn nicht die größte Wunderleistung aller Kunst geschaffen.

Es erhob sich aber in den neueren Jahrhunderten die Frage, und sie ist heute noch nicht beantwortet, was soll unsere Kunst sein, die berufen ist, höchste, also auch religiöse Ideale zu verkörpern? Von der puren Gotik können

wir nicht leben und, so sollte man denken, von der heidnischen Antike noch weniger. Da geschah es, daß in der revolutionären Bewegung, die den Beginn der Neuzeit allenthalben bezeichnet, die italienische Renaissance die Antike erneuerte. Diese Renaissance nun besaß kein Organ für religiöse Interessen; sie fand eine große religiöse Kunst vor und hat sie, man kann sich denken wie, umgebildet.

Man konnte Christus nicht ohne weiteres einem Jupiter oder Apoll gleichmachen, noch die Heiligen wie Heroen bilden. Aber die Neigung zu dieser Verwechslung und Gleichung hat schon die ganze italienische Hochrenaissance gehabt. In dem Zug zum körperlich Schönen und Vornehmen, zur Majestät der Erscheinung, worin sie der Antike wahlverwandt war, übertrug sie ihr Ideal des Uebermenschen auf die Welt der christlichen Kunst. Als die Renaissance so tat, hat sie sich von der fortschreitenden Welt abgewandt und sich den Mächten der Reaktion verschrieben. Und nun ist alles gesagt, wenn man sich vergegenwärtigt, wie in dem Augenblick, da Rembrandt geboren ward, Rubens in Rom weilte, in seiner Wohnung nahe dem spanischen Platz, und Tag für Tag nach den Antiken zeichnete. Wie ein Atlas hat Rubens die sinkende Renaissance mit seinen Riesenschultern gestützt, und diese Kunst der „Kreaturvergötterung" war es, die vor den Toren Hollands stand, als Hollands größter Sohn heranwuchs.

Immer wird es ein erstaunliches Schauspiel bleiben, wie Rembrandt in seinen religiösen Darstellungen von der ringsum herrschenden Auffassung unberührt geblieben ist. Wie ein Fels steht er mitten in der Brandung.

Seine biblischen Gestalten und sein Christus sind alles eher als Heroen und schöne Männer; sie stehen nicht zur Augenweide da wie die Heidengötter und ihre Verwandten. Fast erschrecken sie uns durch ihren Ausdruck und Druck des Wirklichen und Irdischen. Vielleicht ließe sich sagen: Rembrandt hat das Göttliche überhaupt nicht direkt darzustellen versucht; seine Christusgestalt, sei es daß sie einzeln begegnet, sei es im Gefüge einer Komposition, hat noch niemand als einen Fund oder eine Schöpfung in dem Sinn bezeichnet, in dem man von einem Dürerschen Christustypus zu sprechen berechtigt ist. Dagegen hat er sie mittelbar, das ist durch Darstellung der Wirkung, die sichtbarlich von ihr ausgeht, zu unbeschreiblicher Intensität des Eindrucks gebracht. Man muß an das Hundertguldenblatt denken oder an Christi Predigt.

Eine lange, eine endlose Prozession sieht man auf Christus zu sich bewegen. Kranke, Blinde, die geführt werden, Krüppel, die sich auf dem Boden vorschieben, Gelähmte, die auf Schiebkarren herangefahren werden, ein Zug von Jammer und Not; alle wollen geholfen haben, sie vertrauen und glauben. Auf der andern Seite stehen Mütter, die ihre Kinder zu Jesus bringen und an ihn herandrängen, daß er sie segne. Einer der Jünger will ihnen wehren, da breitet Jesus die Hand vor und spricht: Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht! Links am Ende stehen die Pharisäer im vollen Licht und machen ihre Glossen über das dumme Volk; sie sind mit sich zufrieden und brauchen weiter niemanden. Nicht die Vertreter des Glaubens und Vertrauens auf

Jesu Wunderkraft genügen, um für den Beschauer die Kraft in Jesus lebendig zu machen; auch der Hohn und die Kritik seiner Gegner gehört dazu. Das ist es, was wir die mittelbare Darstellung nennen. In der Liebe wie dem Haß, den sie erregt, wird die Kraft geschildert, die unmittelbar unserer Vorstellung gemäß darzustellen, vielleicht die Möglichkeiten bildender Kunst überschreitet. Hierzu kommt der Ausdruck des Helldunkels, das in seiner aufregenden Beweglichkeit wie Musik das Figurenthema umspült und die Wirkung intensiviert. Wo hier das lediglich Sinnliche aufhört und das Symbolische anfängt, vermag niemand mit dem Verstand nachzurechnen.

Wenn Raphael die Bestrafung des Ananias durch die Apostel oder die Predigt Pauli in Athen darstellt, so sind seine Apostel fürstliche Herrengestalten mit der großen Geste der Renaissance und in ihrem Typus des Uebermenschen; der Majestät ihrer Erscheinung traut man leicht zu, daß sie Ungewöhnliches vermag. Es ist Kunst in dem überlieferten epischen Heldenstil, der die Darstellung abrückt und auf eine Szene hebt, und nun agieren die Personen mit all den fühlbaren Uebertreibungen in Pose, Geste und Bewegung, die das Gefühl, gesehen zu werden, mit sich bringt. Es gibt keinen größeren Gegensatz in der Auffassung dieser Dinge als den predigenden Paulus Raphaels und Rembrandts predigenden Christus. Rembrandt hat auch hier das beste in die Wirkung verlegt, die die Worte in den Hörern erregen. Die Hörer ziehen sich nicht wie bei Raphael in einem Halbkreis bloß hinter dem Prediger herum, sondern sie schieben sich nach vorn, und eine Frau sitzt da und kehrt uns den

Rücken. Sie hat ein Kind auf den Armen, und ein zweites liegt von Christus abgewendet neben ihr auf der Erde und spielt. Man kann sagen: nächst dem durchgehenden Unterschied im Aufbau der Einzelgestalten und der Gruppen steckt in dieser einen, vom Rücken gesehenen Figur der ganze Gegensatz. Im Sinn des italienischen Anstandes hat noch Goethe den Weimarer Schauspielern verboten, dem Publikum den Rücken zu drehen. Umgekehrt gibt gerade hier diese völlige Abkehr einer Vordergrundfigur der Darstellung einen Ausdruck des Untersichseins, der Intimität und Eindringlichkeit, die jeden Gedanken an Schaustellung ausschließt. Alles ist Innerlichkeit, seelisch-geistige Zusammengeschlossenheit, die alles Körperliche und was damit zusammenhängt, Haltung, Schönheit, Anstand, überflutet.

Indem wir diese Worte: Geist und Seele so häufig auf Rembrandts Kunst anwenden und sie dem Wort: Sinnlichkeit entgegensetzen — notgedrungen, wie denn die Sprache der Worte den Dingen selbst nur unvollkommen gerecht wird — müssen wir der Gefahr eines schweren Mißverständnisses vorbeugen. Es könnte die Meinung erweckt werden, als wäre es der Kunst möglich, die Sinnlichkeit zu überfliegen, oder die Sinnenwelt mit einem Handgeld abzutun, um schneller wie von einem Sprungbrett Wirkungen auf das Gemüt zu erzielen. Würde man das zulassen, so wäre jeder Unterschied zwischen guter und schlechter Kunst, zwischen Kunst und Unkunst aufgehoben.

Es gibt in der Kunst keine Seele ohne Körper, und die Beherrschung der sichtbaren Form ist die einzige Brücke,

die zu allen Inhalten und Wesentlichkeiten führt. Für die geistige Wirkung von Rembrandts Kunst, insonderheit seiner Spätkunst, ist seine von allen Wirklichkeitselementen durch und durch gesättigte Form die Voraussetzung. Wenn wir die Ueberlegenheit seiner religiösen Kunst zum Teil damit erklärt haben, daß er in der Darstellung des Göttlichen dem Allzukonkreten auswich, daß er zurückhielt und das doch nicht Faßbare in die Perspektive der Ahnung hinausschob, so sind wir von der Tatsache des Gegensatzes ausgegangen, in dem die Wirklichkeitskunst Rembrandts zur Kreaturvergötterung der alten Kunst, dem ihr innewohnenden Trieb, Menschliches zu heroisieren, stand.

Das Verhältnis von Rembrandts Kunst zur Wirklichkeit als die Grundlage ihrer ganzen Psyche bleibt uns als Schlußbetrachtung zu erörtern. Es ist der Kernpunkt und das Siegel seiner Modernität.

In unserer durchschnittlichen Vorstellung lebt Poesie und Kunst als etwas örtlich von Natur und Wirklichkeit Abgegrenztes, als etwas, was eben nicht Wirklichkeit sei und in diesem Asylcharakter sein Beglückendes habe. Poesie und Kunst seien also ein Wolkenschloß, in das man sich einen Schlüssel verschaffen könne und einen Zugang, um sich aus dem Leben und seinem Druck zu retten. Je weniger die Kunst der Wirklichkeit ähnlich sei, um so besser und wertvoller die Kunst.

Diese Ansicht und Auffassung können wir nicht teilen und halten sie für eine altmodische und unnütze Aesthetik. Die Angst vor dem Wirklichen, die Flucht aus der Wirk-

lichkeit, das Auseinanderreißen von Kunst und Leben ist eine Art Feigheit, und wir glauben, daß sich die Kunst der Zukunft hierin immer freier den Mut nehmen wird, andere Wege zu gehen als die Vergangenheit. Denn eines wird diese kommende Kunst nicht können, eines wird ihr unmöglich sein. Das ist das Vorbeisehen an der Wirklichkeit, derart, daß die Wirklichkeit als etwas so nicht Brauchbares und das Leben als ein Gegensatz zur Kunst empfunden wird. Die alte Kunst hielt die Natur für arm an kunstwürdigen Dingen, sie war wählerisch, sah überall nur Mißgeburt, falsche Proportion und korrekturbedürftiges Verfehlen, und so korrigierte sie die Natur und abstrahierte so lange, bis sie das Vollkommene gefunden zu haben glaubte, und diese Abstraktion nannte sie Schönheit. Dieses schnell fertig werden mit der Wirklichkeit und ihrer angeblichen Armut an kunstwürdigen Formen, dieses schnelle Verneinen der Natur, zugunsten eines erlesenen Bereiches sogenannter Schönheit, kann man auch als eine Art Supranaturalismus bezeichnen.

Der moderne Mensch empfindet in diesem Punkt anders. Er wird nicht fertig mit der Natur; er findet sie ganz und gar nicht arm, sondern er wird atemlos vor ihrer grenzenlosen Fülle. Und so vergeht ihm die Anmaßung, etwas zu wissen oder gar besser zu wissen und zu befehlen, und er horcht und sieht geduldig, bis er etwas zu verstehen glaubt. Wir können nicht anders, als einfach die Wirklichkeit akzeptieren. Die Lebensluft, die wir atmen, ist die der Tatsachen und der Tatsachenwissenschaften, der Geschichte, die uns mit Dokumenten nährt, und der Naturwissenschaft, die mit dem Experiment

arbeitet. Bewaffnet mit Kritik und Mikroskopen, bedient von Maschinen, die aus tausendfältig gesteigerter Fähigkeit, die Natur zu beobachten und zu versuchen, erfunden sind —, wie könnten wir an eine Kunst glauben, die ein Dasein im Wolkenkuckucksheim von Mythus und Phantastik lebte und die sich nicht in der Wirklichkeit zurecht fände, in die unser ganzes Leben eingespannt ist?

Das heißt nun also für die Kunst: Naturalismus. Nicht Supranaturalismus der Schönheit, sondern Naturalismus.

Man muß vor diesem Wort nicht erschrecken. Wo es heut ausgesprochen wird, denkt man zunächst an Zweierlei. Einmal an Spital und arme Leute, an eine Wirklichkeit, deren Schmutz und Stank uns in die Nase steigt. Denn der Naturalismus der zeitgenössischen Kunst ist hin und wieder von ganz unkünstlerischen Beigaben, von Polemik, Protest, Entrüstung belastet, die sich aus der Politik und Moral in die Kunst verirrt haben.

Zweitens aber haftet an der Vorstellung von Naturalismus, auch wo er als eine rein künstlerische Sache verstanden wird, der Beigeschmack von Kleinlichkeit, übertriebenem Detail, aufdringlichem Realismus. Man denkt an jede Art Charakterisierung, die Aeußerlichkeiten betont, Runzeln und geflickte Hosen und am Baum jedes Blättchen, so daß man vor Bäumen den Wald nicht sieht und nicht zur Sache kommt.

Diesem Sprachgebrauch gegenüber verstehen wir unter Naturalismus einen Entschluß und die entsprechende Betätigung, sich einfach auf den Boden der Wirklichkeit zu stellen, die Natur in ihrer ungeheueren Fülle als die ge-

gebene Form der Kunst, wie etwas Selbstverständliches, ohne die Pointe und Polemik, die gewöhnlich als Naturalismus verstanden werden, zu ergreifen.

Es ist die ungeheuere künstlerische Tat der Holländer, daß sie als die ersten diesen Schritt getan haben. Indem sie auf die Schminke der renaissancemäßigen Idealisierung verzichteten und die Natur nicht korrigierten, haben sie einen unermeßlichen Reichtum ungenützter, ungemünzter Naturform entdeckt und kunstwürdig gemacht. Indem sie die Malbarkeit alles Sichtbaren vertraten, haben sie den Stoffkreis der Kunst ausgeweitet und vermehrt. Nicht nur, daß sie neues, unbebautes Land abgesteckt und künstlerisch anbaufähig gemacht haben; auch längst erworbenen Gebieten sind ganz neue Darstellungsmöglichkeiten abgewonnen worden. Wenn es nun Kunstliebhaber gibt, die diese unwählerische, alles ausnützende, überall suchende und findende Kunstarbeit Materialismus und Nüchternheit schelten, so ist die Kunst Rembrandts, die neben der holländischen eine selbständige Welt schafft, mächtig genug, ein etwaiges Defizit seiner Landsleute zu decken; auch sie mit ungeheuerer Ruhe die Gegebenheit der Wirklichkeit, das sogenannte Schöne und das sogenannte Häßliche, ergreifend, teilnehmend in die tiefen Schichten des sozialen Körpers hinabsteigend, um auch das Proletariat in die Welt ihrer Formen und Gegenstände aufzunehmen, ohne geballte Faust, ohne unkünstlerische und moralische Nebengedanken, in rein künstlerischer Gesinnung.

Rembrandt freilich war es gegeben, den Weg vom Naturalismus zur höchsten Geistigkeit zu finden. Hierfür glauben wir, im vorher Gesagten so reichlich Zeugnis um

Zeugnis beigebracht zu haben, daß es kaum weiterer Worte bedarf. Und so wird niemand uns mißverstehen, als ob wir den modernen Naturalismus einem Rückfall zum Heidentum gleich erachteten. Den Stoff der Wirklichkeit hat Rembrandt künstlerisch gestaltet, und die Form der Wirklichkeit hat er schärfer und mit unbedingter Unterwerfung unter die optische Erscheinung gesehen wie kein anderer; aber sein Auge ist das Organ einer modernen Seele, einer modernen, das Göttliche als ein Geistiges und Unendliches in sich aufnehmenden Persönlichkeit, und so kann er die Wirklichkeit nicht anders sehen, denn als Manifestation des Geistes. Es ist, als wohne in ihm die Wunderfähigkeit, die Wirklichkeit durchsichtig zu machen, daß sie ihre dichte Stofflichkeit verliert, daß sie ein durchleuchtetes Gefäß des Ewigen wird. Nicht als müßte man in seiner Kunst die Wirklichkeit als eine Art Purgatorium ansehen, durch das man zu den Höhen der körperlosen Seelen des Paradieses emporgetragen würde. So ist es mit nichten. Sondern das Sichtbare und Wirkliche ist in seinen Händen unmittelbar zum Gleichnis des Nichtsichtbaren geworden.

❧ ❧ ❧

Welche Stellung wir zur Kunst Rembrandts einnehmen, ist keine Geschmacksache, über die man mit dem üblichen Achselzucken hinweggeht, darüber lasse sich nicht streiten. Ein Teil der großen Frage unserer neuen Kultur drängt sich in diesen Punkt zusammen. Werden wir fortfahren, uns armselig mit den Fetzen beliebiger Kunst zu behängen, oder

werden wir das grauenhaft Unzusammenhängende zwischen unserem inneren Empfinden und dem Sports- und Luxusbetrieb, der sich Kunstinteresse nennt, überwinden? Werden wir es zu einer Kunst bringen, die uns inneres Erlebnis geworden ist?

Wenn es wahr ist, daß der Deutsche nichts fürchtet als Gott, so wird er den Mut bewähren müssen, auch hier seine Selbständigkeit zu zeigen. Wir glauben, daß inmitten der Zerfahrenheit und der Beweglichkeit des heutigen Kunsttreibens einstweilen von allen Sicherheiten und Gewähren keine zuverlässiger und fester ist als die Kunst Rembrandts. Die neue Kunst wird man daran erkennen, daß sie Rembrandt ähnlich ist, nicht im äußerlichen Sinn irgend einer Nachahmung, sondern im Sinn einer immer tiefer durchempfundenen Wesensverwandtschaft.

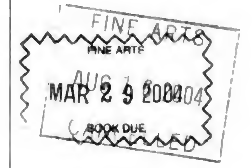
Daß der Tag dieser neuen Kunst komme, daran können wir alle mithelfen. An uns ist es, Rembrandt zu suchen, uns ihm zu öffnen, ihn zu empfangen und ihm eine Stätte zu bereiten.



Druck der Hoffmannschen Buchdruckerei
Felix Krais in Stuttgart




FA4061.37.80
Rembrandt und wir; Rede bei der Rem
Fine Arts Library
BAI4808
3 2044 034 396 929


FINE ARTS
MAR 2 9 2000
BOOK DUE



